

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 82-106.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.40>

Escribir sobre el pasado (cada vez menos)  
reciente. Narrativas uruguayas del siglo XXI:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Write about the (less and less) recent past.  
Uruguayan narratives of the 21<sup>st</sup> century:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Gabriela Sosa San Martín  
Consejo de Formación en Educación,  
Agencia Nacional de Investigación e Innovación, Uruguay

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7522-3204>  
[gabrielasosasanmartin@gmail.com](mailto:gabrielasosasanmartin@gmail.com)

Recibido: 15 de febrero de 2022.

Dictaminado: 27 de marzo 2022.

Aceptado: 26 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

Escribir sobre el pasado (cada vez menos)  
reciente. Narrativas uruguayas del siglo XXI:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Write about the (less and less) recent past.  
Uruguayan narratives of the 21<sup>st</sup> century:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Gabriela Sosa San Martín

#### RESUMEN

Este artículo se propone analizar el diálogo crítico que tres novelas uruguayas, escritas en el siglo XXI —de Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi y Lalo Barrubia—, establecen con algunos discursos heredados de los modelos sesentistas sobre la función de la literatura, las concepciones de lo heroico y los alcances del terrorismo de Estado durante las últimas dictaduras del Cono Sur. Dichas construcciones estéticas de la llamada *historia reciente* instalan la necesidad de reflexionar acerca de otras maneras de contar la historia del país; otras maneras de adoptar criterios para jerarquizar los padecimientos y los efectos del terrorismo de Estado; otras maneras de pensar a las “víctimas duelables” (Forcinito, 2015). Son textos, por lo tanto, que proporcionan, desde la literatura, lenguajes de la memoria, que interrogan las formas de entender y escribir la historia.

*Palabras claves:* memoria; literatura uruguaya; Edda Fabbri; Cristina Peri Rossi; Lalo Barrubia.

#### ABSTRACT

This article aims to analyze the critical dialogue that three Uruguayan novels, written in the twenty-first century —by Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi and Lalo Barrubia—, establish with some discourses inherited from the sixties models on the function of literature, the conceptions of the

heroic and the scope of state terrorism during the last dictatorships of the Southern Cone. These aesthetic constructions about the so-called *recent history*, install the need to reflect on other ways of telling the country history; other ways of adopting criteria to hierarchize the sufferings and effects of state terrorism; other ways of thinking about “painful victims” (Forcinito, 2015). They are texts, therefore, that provide, from the literature, languages of memory that interrogate the ways of understanding and writing history.

*Keywords:* memory; Uruguayan literature; Edda Fabbri; Cristina Peri Rossi; Lalo Barrubia.

El estudio de la denominada “historia reciente” –también designada como “historia del presente”, “pasado cercano”, “historia vivida” (Franco y Levín, 2007), entre otros términos– ha quedado en Sudamérica vinculado a los procesos de las últimas dictaduras, que se desarrollaron principalmente durante las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado. Es un campo de estudio que enfrenta el desafío de búsquedas conceptuales y metodológicas novedosas, que dirigen la atención hacia la necesidad del diálogo interdisciplinario y los lazos de la academia con movimientos sociales y políticos. Quienes investigan la historia reciente han debido, en mayor o en menor medida, aceptarse como parte de su objeto de estudio, al incorporar la contemporaneidad entre el pasado y la vida propia como una de las variables de análisis. Aunque la articulación entre «cercanía emocional» y «distancia histórica» (Reati y Cannavacciuolo, 2015) ha sido planteada especialmente para los casos de abordaje de la memoria histórica en los cuales la figura de quien investiga se encuentra a su vez involucrada de manera directa, por su historia de vida, con aquello que estudia –sobrevivientes de centros clandestinos de detención, por ejemplo, o exiliados, dedicados más tarde a la pesquisa académica–, todo parece indicar que los grados de afectación de los procesos traumáticos en cuestión resultan variables en su impacto en los procesos de investigación, pero nunca del todo ausentes.

Si esto atañe al campo disciplinar, propongo en las páginas que siguen reflexionar a propósito del correlato de dicho proceso en el espacio de la creación literaria, concretamente en la narrativa de algunas escritoras uruguayas que, en dos de los tres casos, inician su actividad literaria en el siglo xx y la continúan en el actual, casos en los cuales existe un vínculo entre la experiencia biográfica y la temática de textos en los que se reelabora un pasado dictatorial cada vez menos reciente entrado el siglo xxi. Al *corpus* lo constituyen *Oblivion* (2007), Ediciones del Caballo Perdido, de Edda Fabbri (Montevideo, 1949), *Todo lo que no te pude decir* (2018), Casa editorial HUM, de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) y *Los misterios dolorosos* (2013), Estuario Editora, de Lalo Barrubia (Montevideo, 1967).

Fabbri gana por esta novela testimonial sobre sus experiencias durante los años del terrorismo de Estado el Premio Casa de las Américas de Cuba, en 2007 –el texto se publica simultáneamente en los dos países. La escritora estuvo presa durante trece años por formar parte del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). Por su parte, Peri Rossi mantiene desde hace seis décadas una brillante carrera literaria, que se inició en los tiempos de su vinculación al semanario *Marcha*, obteniendo desde muy joven prestigiosos premios en el Uruguay –en 1968, el Premio de los Jóvenes de Arca por el libro de cuentos *Los museos abandonados* y, al año siguiente, el Premio Marcha por la novela *El libro de mis primos*–, prestigio que continuó cultivando en su exilio español, a partir de 1972, y que se mantiene hasta el presente con importantes reconocimientos de nivel internacional –es la última ganadora del Premio Cervantes, el más importante en lengua española que se otorga en el campo de la literatura. En *Todo lo que no te pude decir*, una de sus últimas novelas, publicada en España, en 2017, y en Uruguay, al año siguiente, la escritora vuelve en clave ficcional sobre el tema del exilio y el contexto político de los años setenta, que originó la diáspora. Finalmente, en el caso de *Los misterios dolorosos*, la novela se publica en Uruguay, aunque Lalo Barrubia resida en Malmö, Suecia, desde 2001. Perteneciente a una generación posterior a la de las escritoras precedentes, formó parte de la “movida contracultural de los años ochenta” (Quiring, 2013), es decir, la

generación de jóvenes artistas de la apertura democrática, de la cual la protagonista de *Los misterios dolorosos*, María, es asimismo representante. Esta novela aparece luego de una trayectoria literaria de la autora, que incluye en su haber presentaciones de espectáculos performáticos y libros de poesía, cuentos y novelas, como *Suzuki 400* (1989), *Tabaco* (1999), *Arena* (2004), *Pégame que me gusta* (2009) y *Ratas* (2012), entre otros títulos.

El *corpus* y enfoque elegidos se instala a medio camino entre lo que Miguel Dalmaroni (2005) denomina “corpus histórico” y “corpus crítico”: se sostiene a partir de tres escritoras uruguayas actuales, que han formado parte de procesos históricos comunes, es decir, de la historia reciente, en la que operó el Plan Cóndor en los países del Cono Sur, aunque los grados de afectación e implicancia respecto del padecimiento del terrorismo de Estado resulten variables según cada caso y a su vez la refracción literaria de esos sucesos también varíe en sus modos. En ese sentido, ha sido recurrente que en las narrativas que remiten a dicho contexto histórico se tome en especial consideración la relación entre experiencia y escritura, esto es, la *testimonialización* o la ficcionalización de la vida propia. A este carácter histórico del *corpus*, sumo su condición de “corpus crítico” (Dalmaroni, 2005), en el entendido de que esta categoría apunta a “un tipo de corpus más bien *construido* por el crítico, es decir que no *estuviese allí*, en las voces y las prácticas de los sujetos culturales del pasado, antes de que el crítico lo propusiese como su tema” (Dalmaroni, 2005, p. 2). El recorte elegido, algo azaroso, propone en este recorrido de novelas y escritoras reflexionar a propósito del papel específico de la literatura en la construcción del pasado reciente y cómo estos textos establecen un diálogo crítico con algunos discursos heredados de los modelos sesentistas sobre la función de la literatura, las concepciones de lo heroico y los alcances del terrorismo de Estado. En cada una de estas voces, existe un análisis que toma distancia de aquel período; y esa distancia, como suele ocurrir, no resulta sólo temporal. Dichos ojos críticos, más que en el terreno ideológico, instalan sus divergencias en la necesidad de buscar otras maneras de contar la historia y de adoptar criterios para jerarquizar los padecimientos y

los efectos del terrorismo de Estado, otros criterios a partir de los cuales delimitar a las “víctimas duelables” (Forcinito, 2015).

En la reconstrucción memorialística que proponen estas narrativas, existe un uso de los desdoblamientos o de la colectivización de las voces enunciativas, incluyendo a las figuras de autoras y, en algún sentido —a veces más marcado, a veces menos—, el diálogo con elementos autobiográficos, es decir, habilitan a interpretar caminos que articulen autoría, modalidades enunciativas y personajes. Estos discursos de la memoria sobre la historia reciente se elaboran a partir de un *salirse de* para mirar con otros ojos: en *Oblivion*, haber salido de la experiencia traumática de la cárcel; en *Todo lo que no te pude decir*, desmarcarse de un modelo patriarcal heredado, que incluye una forma de entender lo político; en *Los misterios dolorosos*, chocar contra aquella sociedad uruguaya de los años de la dictadura —Abril Trigo (1995) utilizó la categoría de “insilio” para designar “la panóptica” vivida en el Uruguay durante ese período, la “introyección de una mística del miedo que [...] constituyó el principal dispositivo de control” (p. 18). En Lalo Barrubia, la etapa del insilio, que implicó en términos biográficos su infancia y adolescencia, se mira en retrospectiva y se entiende hipócrita, egoísta, marcada por la impunidad. La novela elabora una distancia profunda con la generación anterior a la de la escritora, a la cual se considera caduca en su forma de comprender tanto los ideales como el arte.

En síntesis, en los tres textos elegidos se tensiona el vínculo entre *yo enunciator* —en sus múltiples niveles: figura de autora, voces narrativas—, *nosotros* o *nosotras*, según el caso, y *ellos*, los otros, los de la vereda de enfrente, llámense carceleros, machos o padres, según la posición adoptada.

Por otro lado, estas novelas proporcionan, desde la literatura, lenguajes de la memoria que interrogan las formas de hacer y escribir la historia; y junto a este cuestionamiento, *centrífugo* respecto de los estudios literarios, asimismo surge una interrogación *centrípeta*, en tanto estas propuestas estéticas, siendo realistas, terminan por cuestionar los alcances de la verosimilitud instituida del realismo.

DESCONFIAR DE LOS RECUERDOS

El discurrir de la memoria queda metaforizado, en toda la primera parte de *Oblivion*, bajo la imagen del río, río al que se invita a recorrer a contracorriente, puesto que el ejercicio de la memoria implica “empezar por el final” (Fabbri, 2007, p. 15) –aunque no se tenga claro cuál es ese final–; y desde ese presente, por lo tanto, mirar en retrospectiva. Así, se rememora principalmente la experiencia carcelaria en el Penal de Punta de Rieles, en Montevideo, como presa política desde 1972 a 1985. Y luego, en la segunda parte, titulada “En el viento”, que gana en presencia de lo narrativo, se cuenta la fuga del primer arresto, en 1971, de la cárcel de Cabildo; y antes, el momento de la detención; y, más atrás aún, algunos recuerdos de infancia. A estas analepsis con respecto a la experiencia carcelaria en Punta de Rieles, central en el texto, se le suma también, en el final, una prolepsis: el momento de la salida de la cárcel.

Más allá de que podamos reconocer en *Oblivion* un texto testimonial, asimismo pueden establecerse distancias con los habituales parámetros desde los cuales se ha caracterizado en América Latina, y en Uruguay en particular, al género –Achugar, 1988; Alzugarat, 2009; Beverley y Achugar, 2002; Fornet, 1995; Galich, 1995; Maldonado Class, 2008; Sarlo, 2005; Sklodowska, 1992, entre otros. El propósito de Fabri (2012), declarado en el “Prólogo” de *Letraeñe*, marca una distancia con la retórica testimonial preponderante de los presos políticos en Uruguay, interesados en contar con lujo de detalles *lo que les pasó* y denunciar el padecimiento vivido: así se plantea en los testimonios icónicos de la literatura tupamara escrita por varones, como *Las manos en el fuego* (1985) de Ernesto González Bermejo –elaborado a partir de las entrevistas realizadas al tupamaro David Cámpora–, *Memorias del calabozo* (1988-1989) de Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof o *El hombre numerado* (2007) de Marcelo Estefanell. Fabbri (2012), en cambio, expresa: “yo no escribí sobre algunos hechos (ocurridos durante la dictadura y que protagonicé), o no principalmente sobre ellos, sino principalmente, y creo que en esto puse el énfasis, en lo que de ellos quedó en mí, en lo que damos en llamar memoria” (p. 11). Más adelante, iniciada la primera parte de *Oblivion*, afirma: “No fue una vida heroí-

ca, por lo menos no lo fue en el sentido de estar construida en torno a actos de heroísmo. Claro que los hubo. Pero no son esos los que ahora necesitamos recordar” (Fabri, 2007, p. 18).

La posición de la autora no se focaliza en el cuestionamiento de los valores que motivaron las acciones armadas en Uruguay, durante los años sesenta y setenta, de los que ella participó: ese modelo se asume histórico y resultado de un contexto específico. Pero ya entrado el siglo XXI, el desafío es otro: no se centra en la evaluación de aquellas acciones, sino en el legado individual y colectivo de las convicciones y las experiencias traumáticas durante el terrorismo de Estado, a los efectos de interrogar la valoración presente de aquellas ideas. Fabbri (2007) rescata el heroísmo en términos de proyecto colectivo, una comunión que es indefectiblemente parte del pasado —si el pasado es el del *nosotros* o *nosotras*, según el caso, el presente es el del *yo* individual que rememora—: “Nos sentimos capaces. No como héroes individuales, que no fuimos (algunos sí, claro), sino como conjunto. Creímos en nosotros” (p. 62). La pregunta es cómo recordar, qué dimensión otorgarle a la memoria individual y a la histórica. En este caso, la lucha es con los propios recuerdos, esa “maraña de días y noches” (p. 18) que corren el riesgo, si se los calla, de transformarse en “plantas carnívoras” (p. 18) que aprietan. Se discute ese “deber de memoria” (Levi, 2017) que, como mandato, ha recorrido la historia del género testimonial. A dicho mandamiento, Fabbri (2007) responde: “No quiero contar la historia, no tengo que historiar. Yo quiero escribir [...] mi soledad, mi miedo, mi deseo” (p. 75).

Elaborar el discurso de la memoria implica verse atravesada por lo que Fabbri (2007) denomina “discurso cargoso”, es decir, al que se forma de la “mezcla de lo que otras personas esperan que uno diga con lo que uno cree que los demás quieren oír” (p. 21). El mismo provoca “ruido”, a lo cual podría acotársele que este último tiende a disminuir a medida que el primero *solidifica* formas fijas del recuerdo, tal como ocurre en otras narrativas uruguayas sobre

la dictadura –la de Mauricio Rosencof, de manera emblemática–,<sup>1</sup> en las que se vuelve recurrentemente a un pasado que ya posee sus relatos sin fisuras, sin *ruidos*.

Tomando otra postura, *Oblivion* dialoga, en el siglo XXI, con el desarrollo del género testimonial en el Uruguay como narración de hechos cristalizados:

yo no podía hablar de los hechos [...] porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o *que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder*. El relato de los hechos está unido al recuerdo, y sé que hay que desconfiar de los recuerdos (Fabri, 2007, pp. 48-49).<sup>2</sup>

La memoria, en cambio, se entiende en *Oblivion* como huellas, como marcas que hay que reconstruir y volver a entramar, ya que no poseen un recorrido único para transitarlas, sino múltiple. La memoria, por ejemplo, está en el cuerpo. En esa búsqueda, se recurre reiteradamente al lenguaje poético para brindar testimonio: la poesía es la estrategia con la que enfrentar el ruido del relato ya armado y acercarse a los recuerdos que se escapan. En *Oblivion*, la poesía constituye la herramienta que permite la aproximación a la experiencia de la tortura.

La narrativa de Edda Fabbri contrasta con la “narración de urgencia” (Jara, 1986), es decir, la que surge por una necesidad inmediata de comunicar y denunciar experiencias en las que se han vulnerado derechos, en contextos de represión y explotación. En

---

<sup>1</sup> Mauricio Rosencof es autor de una extensa obra, anterior y posterior a los trece años en los que sufrió la cárcel política como uno de los *rebenes* de la dictadura: así se llamó a nueve dirigentes del MLN-T que las fuerzas militares uruguayas retuvieron, con el mensaje de que si el movimiento armado cometía algún atentado éstos iban a ser ejecutados. Sufrieron condiciones de supervivencia extremas, de mayor aislamiento y precariedad, que el resto de los presos políticos en Uruguay. Entre ellos, se encuentra el expresidente del país entre 2010 y 2015: José Mujica. Rosencof ha publicado poesía, teatro y narrativa. Su obra retoma reiteradamente la experiencia carcelaria. Entre los títulos, se destacan *Y nuestros caballos serán blancos y otras obras* (Arca, 2000), *Las cartas que no llegaron* (Alfaguara, 2000), *Conversaciones con la alpargata* (Ediciones de la Banda Oriental, 2004), *Sala 8* (Alfaguara, 2008).

<sup>2</sup> El subrayado es mío.

contraste con el interés que ha suscitado la publicación de cartas carcelarias de diversas personalidades del medio uruguayo que sufrieron la dictadura —por ejemplo, *Cartas desde la prisión* de Raúl Sendic (1984), *Adolfo Wasem. El Tupamaro. Un puñado de cartas* de Sonia Mosquera (2006), *Wilson. Cartas del exilio* de Carlos Julio Pereyra (2013)—, en *Oblivion* se expresa:

Las cartas [escritas en la cárcel] ya ni están. Mi madre las guardaba y una vez me habló de ellas, después que salí. En ese momento no quise verlas. Sentí algo como vergüenza, como si alguien muy distinta las hubiera escrito y yo supiera que no iba a poder creer en ellas. [...]. No creo que ellas fueran el testimonio de una vida, la mía. Ellas son testimonio de sí mismas, de lo que yo podía y quería escribir en esa época (Fabri, 2007, pp. 22-23).

Podría afirmarse, por lo tanto, que el *corpus* elegido sobre la historia reciente pertenece al conjunto de obras literarias que se escriben cuando la publicación de la carta interesa menos que la novela que pueda elaborarse a partir de su lectura.

### LAS SIMETRÍAS DE UNA HISTORIA-OTRA<sup>3</sup>

En cuanto a *Todo lo que no te pude decir* de Cristina Peri Rossi (2018), la historia resulta a contracorriente; y esto, aunque con alcances más amplios, incluye la lectura del pasado reciente. A contracorriente en la manera de entender las relaciones humanas, los límites entre el deseo y el amor, una suerte de *anti-discurso cargoso*, extrapolando la expresión de Fabbri. Peri Rossi traspasa la reflexión sobre la condición humana e inserta el abordaje de los vínculos erótico-amorosos en una “poética de la biósfera” (Bravo, 2021)

---

<sup>3</sup> Esta sección del artículo tiene como antecedente la intervención en las VII Jornadas de Creación y Crítica Literarias de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junto con el Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación. Se llevaron adelante el 24 y 25 de septiembre de 2021 en modalidad virtual. Aunque las actas del evento no han sido aún publicadas, remito a la información disponible: véase <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JCCL/index/schedConf/archive>>.

de alteridades múltiples.<sup>4</sup> La propuesta de Peri Rossi es radical en ese sentido, porque al integrarse lo humano en el vasto universo de los seres vivos se pone en juego, entre esos diversos niveles de otredades, el amor y el deseo. Surge entonces, en la novela, el vínculo entre un muchacho de apellido Suárez y una chimpancé, o un idilio entre dos chimpancés, recordando que la palabra *idilio* –así se denomina el primer capítulo de la novela: “El idilio de Bubú y Elisa”– implica, según *Oxford Languages*, una “relación amorosa entre dos personas que generalmente es vivida con mucha intensidad”. De la novela de Peri Rossi, se desprende que el amor resulta mucho más genuino e intenso entre los dos monos que en muchas de las relaciones humanas que se narran.

Escribir *otra historia*, para Peri Rossi, es dejar establecido el contraste entre los vínculos asimétricos, que han escrito la historia, y los simétricos, que propone esta novela, sobre los cuales la escritora ha reflexionado en otras oportunidades (Sanguinetti, 2018). El epígrafe, a cargo de Julia Kristeva, ya proporciona una clave de lectura en esa dirección: “No hay mayor asimetría que la diferencia sexual y de género” (Peri Rossi, 2018). El amor heterosexual y asimétrico es el que, según Peri Rossi, ha situado a las mujeres a lo largo de su historia en posiciones de dependencia y sometimiento. La historia de la literatura ha dejado registro de ello; y la novela recoge algunos de esos relatos, en diálogos intertextuales, que resultan habituales en la escritura de la autora: el rapto de Proserpina en la antigua Grecia, la obra de Ariel Dorfman (1990), *La muerte y la doncella*, en sus versiones teatral y cinematográfica, entre otras referencias. En contraste con esta milenaria historia de sometimientos femeninos, *Todo lo que no te pude decir* propone el caso de Silvia, una tupamara, que no

---

<sup>4</sup> Al analizar la poesía de la escritora uruguaya Circe Maia (2021), Luis Bravo expresa: “Ese efecto retardado es una de las vías hacia una alteridad que tampoco es unidimensional; es decir, no apela a un tú íntimo ni personalizado, sino a un tú-yo-otros. Los poemas pueden incorporar voces de otros sujetos, de otros seres vegetales o animales, de fenómenos de la naturaleza, así como otras voces del lenguaje, hasta desdoblar incluso la voz del sí mismo. Es posible rastrear cómo a lo largo de su obra hay una cosmovisión en la que el sujeto humano se reconoce y se redescubre como una voz más de entre las múltiples presencias que hacen al vasto universo de los seres vivos, la biósfera” (p. 152).

pierde la vida bajo las fuerzas militares uruguayas de la dictadura gracias al vínculo que establece con un militar, Mauricio, a quien seduce, con quien huye y se embarca rumbo a Europa, para luego abandonarlo. Su posterior exilio en España la vinculará con otros personajes de la novela, entre los que destaco a Laura, de quien se enamora con intensidad. La historia de Silvia plantea una posición disidente con respecto a los parámetros de heroicidad y traición heredados de los modelos históricos a los que el personaje pertenece, por su filiación ideológica –de raigambre sesentista (Gilman, 2003), dada su militancia como integrante en el MLN-T–, “y propone en cambio que una *mujer nueva* se construya desde el amor homoerótico, una que logre romper las asimetrías y los vínculos de poder” (Sosa San Martín, 2021, párr. 14).<sup>5</sup> Peri Rossi refrenda la conocida consigna: *La revolución será feminista o no será*.

Ese otro cronotopo del exilio, en el cual la protagonista se sitúa al momento de establecer la relación amorosa con Laura, propicia las condiciones adecuadas de contención para el relato del trauma, es decir, de los padecimientos sufridos durante el terrorismo de Estado: la tortura, la cárcel, el vínculo con el torturador. Esta posibilidad se propone en la novela unida al amor entre mujeres. “No hay amor sin relato” (Peri Rossi, 2018, p. 126), expresa el personaje: anular esa elaboración del testimonio implicaría la victoria de la impunidad, la misma que deseó Mauricio, el marino enamorado que huye con ella, al momento del escape: “Cuando estemos en Génova, mi amor, olvidaremos” (p. 136). No obstante, si bien el relato resulta necesario para la construcción del vínculo amoroso, no garantiza que el amor triunfe. Dicho triunfo, en *Todo lo que no te pude decir*, parece construirse a partir de esa historia-otra: la del amor simétrico y lésbico:

---

<sup>5</sup> Como señalaba en esa oportunidad, el concepto de “mujer nueva” como reflexión feminista, aunque resultante de un marco histórico distante al de Peri Rossi, puede encontrarse ya en el contexto de la revolución rusa. Se articula con el de “hombre nuevo”, de amplia difusión y repercusión en América Latina, principalmente en el contexto de la revolución cubana (Gilman, 2003). El hombre nuevo constituye el modelo humano ejemplar, producto de la revolución.

eran dos lapas que mezclaban sus mucosidades a la noche, y al desplazarse conjuntamente dejaban una cicatriz en la roca, y esa cicatriz las adhería aún más firmemente. Y como las lapas, tenían una parte de macho y una de hembra. Pero solo las hembras sobrevivían, porque eran más fuertes. Y ellas eran hembras. Un par de hembras juntas, aliadas, cómplices, dispuestas a luchar contra el pasado, contra los miedos, la angustia, las enfermedades, la muerte (Peri Rossi, 2018, p. 127).

María José Bruña Bragado (2018) afirma, a propósito de esta novela de Peri Rossi, que “El poder es inherente a la sexualidad y no suele desvanecerse en relaciones igualitarias: hay que trabajar siempre con su existencia, su presencia, su latencia” (pp. 76-77). Sin embargo, la novela resuelve de manera dispar el ejercicio revolucionario de la sexualidad y el amor, según se trate de relaciones hetero u homoeróticas. Un capítulo, titulado “No dejaría nunca de escribirte”, consiste en la carta que Silvia le escribe a su amante Laura, contándole la historia de las vejaciones de las que ha sido objeto en el pasado dictatorial en Uruguay, es decir, esa historia-otra, *políticamente incorrecta*, en la que el vínculo con el militar y el plan de conquistarlo para sobrevivir se relatan con la naturalidad de quien explica el precio que como mujer sometida tuvo que pagar para no sucumbir, bajo la vulnerabilidad extrema de sus derechos. No existe lugar para el conflicto moral ni para la posibilidad de que la acción se juzgue como traición. El fantasma de la traición, que tanto recorrió los procesos revolucionarios en América Latina, no tiene aquí cabida, ya que Silvia es consciente —por lo pronto lo es luego de haber transcurrido los años de aquel pasado traumático— de que me “hubieran hecho desaparecer después de haberme torturado y violado, como a tantas, pero un oficial me eligió. [...] me presté a ello. No tenía opción” (Peri Rossi, 2018, p. 131). La protagonista maneja con firmeza la situación; utiliza sus fortalezas dentro del orden patriarcal —la belleza de su cuerpo, su capacidad de seducción—; y sale viva, cabal jugadora de “las tretas del débil” (Ludmer, 1985). Cabe aclarar que esto no implica eludir, en la novela, que la memoria deja huellas dolorosas que habitan en el cuerpo. Es el

poder ejercido históricamente sobre el cuerpo de las mujeres: Silvia conserva en su tobillo el ancla tyzack que le tatuó Mauricio para que siempre lo recordara como su dueño.

En el sueño que el exmarino le cuenta a su psicóloga, hacia el final de la novela, años más tarde de haber sido abandonado por Silvia, ella se visualiza empoderada: el ancla desapareció y, en cambio, posee una estilográfica en la mano, lo cual podría interpretarse como una representación del poder de la mujer que toma la palabra. La imagen provoca deseo en Mauricio, pero especialmente temor. En ese sueño, a Silvia la acompaña una “sombra” (Peri Rossi, 2018, p. 163), que él no logra identificar, pero que, a la luz de la historia en el exilio, que el marino desconoce, sería el amor de Laura, acompañando a la *mujer nueva* con su estilográfica. Esa otra versión de la historia se encuentra más allá del poder de Mauricio; y probablemente, por eso siente miedo.

Aunque la novela de Peri Rossi no niegue la posibilidad de abrir puertas hacia nuevas masculinidades, que, no obstante, deberán atravesar zonas oscuras, dolorosas, contradictorias para construirse —el muchacho Suárez, que relativiza los alcances de la inteligencia humana al enamorarse de la mona, por ejemplo—, la distancia que se abre entre el amor heterosexual y el lésbico se vuelve insalvable, en lo que respecta a su rol en la construcción del relato de una sociedad mejor. No hay añoranzas del pasado, porque él encarna las asimetrías, aunque también es cierto que del cuestionamiento y análisis de ese pasado es necesario partir para que otra historia sea posible. El feminismo se sostiene mirando hacia adelante.

La posición de Alexandra Kolontay (2017), al articular las categorías de feminismo, revolución y amor, entiende a este último como construcción psicosocial disidente, respecto de la construcción hegemónica, propia del sistema patriarcal. Habría, entonces, que profundizar la respuesta a estas preguntas: ¿cuáles son los lenguajes que han construido la historia reciente en el Uruguay y cuáles han resultado excluidos? ¿Qué papel otorgarle a la literatura en tal construcción? En las tres narrativas elegidas, el ojo crítico puesto sobre la categoría de “víctima dueleable” (Forcinito, 2015) —lo cual provoca el ensanchamiento de los alcances del te-

rorismo de Estado— ¿adapta una perspectiva de género? En estas historias-otras, ¿qué importancia tiene una perspectiva revolucionaria del amor entre mujeres? Esta última pregunta, ya abordada a propósito del texto de Peri Rossi, propone en *Oblivion* otra formulación: el de la sororidad entre las presas políticas. Si el presente de la enunciación es el del *yo* que rememora y busca entender, un recorrido que sólo parece poder realizarse en soledad, en el pasado carcelario la comunión del nosotras es absoluta, diluye al yo: “De ese nosotras es difícil despegarse” (Fabbri, 2007, p. 16).

#### UNA VERSIÓN HONESTA DE LA HISTORIA

El paratexto de *Los misterios dolorosos* de Lalo Barrubia inicia el diálogo con algunos de los discursos heredados, que la novela cuestiona: “por nosotros / por nuestros hijos / y por la verdad que no existe.” La apuesta hacia el futuro, coincidente con los discursos utópicos, se combina con una última frase, que instala la desconfianza en los alcances y la eficacia que han tenido las consignas por *verdad y justicia* en las etapas posdictatoriales. Luego, la novela, que cuenta la vida de María desde su infancia en Montevideo, durante el insilio, hasta su adultez en Oslo, retoma este tema, siempre desde la tensión que se establece entre las generaciones:

Y la madre le prometió que algún día iba a saberse. Aunque tuviera que pasar mucho tiempo, todo iba a saberse. Pero ella no estaba tan segura frente a una realidad que le traspasaba los agujeros de la fe y se le alojaba en el vientre, como una oscura mezcla de dolor e inquietud, desasosiego, ignorancia, como si le faltaran piezas y por esos huecos se colara un viento que la hacía sentir culpable (Barrubia, 2019, p. 55).

Este texto desacralizante incorpora también una mirada paródica de los relatos de la memoria, tan presentes en las sociedades posdictatoriales (Traverso, 2018), porque los personajes, en lugar de consignar la búsqueda de la verdad y la necesidad de mantener vivo el relato de las injusticias, no se acuerdan de nada. ¿Dónde radica la culpa? ¿En la indiferencia frente a la injusticia? ¿En no tener interés por restablecer las consignas de otras generaciones, que habían

dado la vida por sus ideales? La falta de compromiso —María “dejó que otros tomaran decisiones por ella” (Barrubia, 2019, p. 68)—, en los términos en que se había postulado en América Latina desde los años sesenta, el imperativo de *no haber estado a la altura* de marca el tono de la novela. Los cuerpos también sufren. En este caso, se les ha acostumbrado a tolerar el sufrimiento como inherente a la vida. En *Los misterios dolorosos*, parecerían contraponerse dos concepciones: por un lado, esa herencia sartreana, tan cercana a la intelectualidad latinoamericana del medio siglo, en la que el ser humano forja su propio futuro; por otro, una suerte de antiexistencialismo, en el que con pasividad se aceptan las injusticias del mundo —incluso las que afectan al cuerpo propio— y se vive en estado de negligencia permanente con uno mismo y con los demás. Esta postura adopta en la novela una raigambre religiosa muy marcada y, como hizo notar Sofi Richero (2014), da título a la novela, al aludir a cinco misterios dolorosos del rosario católico. Los personajes no controlan el sufrimiento de los cuerpos porque tampoco están dispuestos a investigar el origen: lo único que hace la madre de María para no tener más hijos es rezar. Tampoco se interviene en la esfera pública. La interioridad es un misterio; el mundo exterior también.

Desde un lugar-otro, que se multiplica en sus niveles de enunciación —tanto la autora como el personaje de María viven en Suecia—, la novela rememora la sociedad bajo el régimen militar en la cual autora y personaje se criaron. Se establece el peso de las estructuras sociales construidas a partir de la sumisión a ciertas reglas, que han dejado de visualizarse como tales y se han naturalizado. La familia de María funciona como metonimia de ese insilio: propicia la impunidad y mira para el costado frente a los problemas sociales o, peor aún, los integra como un espectáculo ajeno a la vida propia: la “rutina oficial” se cumple sin objeciones y “sin que nadie nunca más hablara del asunto” (Barrubia, 2019, p. 10), lo cual denuncia también una praxis de la invisibilización, arraigada hasta en las más pequeñas costumbres: “Y por eso [los integrantes de la generación a la que pertenece María] se convirtieron en una célula ambigua de la sociedad” (p. 10). Constituir una “célula ambigua” remite a una enfermedad que se expande, a modo de cáncer que

avanza sin que se lo frene con tratamiento alguno. La generación de María, la que vivió su infancia en dictadura, es aquella que creció en “una sociedad que olvida, o que quiere olvidar” (p. 84).

La imagen del guerrillero, por ejemplo, se ha instalado entre la idealización de esa vida arriesgada, que ningún personaje de la novela se atrevería a tener, y la otredad, una otredad a la que, en el fondo, se le teme y que, llegado el caso, no costaría demasiado juzgar por su imprudencia y acusar. La mirada lo banaliza, porque de la misma manera que María sueña haber podido ser “una tupamara varonil y decidida que salvaba al mundo de las injusticias” también le satisface la hipotética imagen de “una hippie despeinada en una comunidad del campo” o “una artista famosa” (Barrubia, 2019, p. 11). Todo da igual. La rememoración de aquellos ideales se realiza desde el desencanto: “Lo que sabemos ahora, que ha pasado tanto tiempo, es que si ese sueño existió, no fue, no pudo ser lo bastante intenso” (Barrubia, 2019, p. 11), es decir, una idiosincrasia local caracterizada por la desidia y la negligencia vence sobre todo intento de cambio.

Hablamos de una hegemonía del insilio, a la que conviene contrastar con los espacios de resistencia cultural o contrahegemónicos, de los que la novela también da cuenta, como ocurre con la maestra de María, por ejemplo, que desaparece. Sobre estos rebeldes cae el régimen militar y, asimismo, el peso del castigo social. En especial, el peso de la indiferencia: “nadie habló más del asunto. Se la pasaron escuchando a los Bee Gees” (Barrubia, 2019, p. 36). Esta novela también es una recuperación de seres anónimos del insilio, en contraposición al prestigio de los nombres célebres que protagonizaron la historia reciente, es decir, los caídos, los desaparecidos, los presos. Existe una integración de lo que Ludmila da Silva Catella (2011) denominó “memorias cortas” y “memorias largas”, es decir, las que remiten estrictamente al contexto del terrorismo de Estado y esas otras que integran la violencia del período dictatorial a violencias más largas y permanentes, lo cual contribuye a cuestionar el alcance del concepto de víctima en el contexto de estos procesos históricos.

La mirada, en la novela, del ejercicio del terrorismo de Estado se ve de manera oblicua, es decir, desde fuera de las paredes de los centros clandestinos de detención y tortura: “La abuela y la madre del niño tomaban mate en un vasito y hablaban de los gritos que se escuchaban en la noche desde el Hotel de la Tablada” (Barrubia, 2019, p. 28). Más adelante, se menciona la desaparición forzada de la maestra de la protagonista: “La maestra no vino al día siguiente, ni al otro, ni nunca más. Y los adultos decían que se había ido para Holanda sin avisar a nadie” (p. 36). Los textos literarios se vuelven piezas de un rompecabezas que es necesario armar, una polifonía de voces (Bajtín, 2008) que refieren el acontecimiento desde una multiplicidad de miradas y que proponen otra forma de construir la historia del país. Algunas de estas voces recuerdan aquello que fue dicho, pero que es mejor olvidar; aquello que nadie quiere recordar haber dicho porque, visto en retrospectiva, implicó estar del lado equivocado de la historia. El personaje de María se construye desde esa tensión que resulta del ambiente insano en el que se crió: puede tomar distancia de la inercia que la rodea o sumirse, llegado el caso, junto a la comunidad eclesial, en la indiferencia social: “Se ha olvidado al fin [...] del hermano chico que vive en los ranchos detrás del basural y antes era su amigo, y de los niños que no la dejaban jugar al fútbol, ya nada de eso forma parte de la vida real” (Barrubia, 2019, pp. 47-48).

En *Los misterios dolorosos*, el cuestionamiento feroz de los discursos heredados de los modelos sesentistas se propone en términos generacionales, es decir, en cómo la generación de los ochenta, la de la apertura democrática, una “generación parricida de padres ausentes” (Quiring, 2013, párr. 8), a la que Lalo Barrubia perteneció, a la que la protagonista María pertenece, cuestionó y rechazó a sus predecesores. En el uso de los pronombres personales, llama la atención la recurrencia al estilo indirecto libre como modo narrativo, el cual posibilita la adopción del punto de vista de María, pero también, por momentos, la toma de distancia irónica con respecto a esa focalización cuando se agudiza la mirada crítica sobre el personaje. La voz narrativa heterodiegética asume la función de observar con ojo crítico a sus personajes y el rol de otorgar “una

versión posible, un intento de darle forma” (Barrubia, 2019, p. 13) a un relato personal y social a la vez.

Cuando un niño manosea a María en una fiesta, aprovechando la cercanía del tumulto, la voz narrativa expresa: “Un hecho que no iba a poder contar nunca a nadie porque carecía de palabras. Es como si la falta de palabras hubiera convertido ese recuerdo en otra cosa, no podía nunca explicarlo con certeza” (Barrubia, 2019, p. 31). El papel de la literatura en estas narraciones sobre el pasado reciente y los sucesos traumáticos que acontecieron en él es el de encontrar la manera de formular lo indecible, configurarse como recurso memorialístico, aunque “ya no puede meterse en su cuerpo de niña prescindiendo de la que es hoy día” (p. 31). La reconstrucción de experiencias signadas por los silencios, por actos aberrantes no verbalizados, supone contrarrestar el trauma y darle palabras. La estrategia de que esto se realice a través de la mediación de un constructo ficcional provoca un efecto liberador; hace emerger “una luz de escena idílica en su cabeza. No es un recuerdo bello, es la luz lo que es bella, confusa” (p. 32). El acto memorialístico deviene en acto estético.

Lalo Barrubia (2019) aclara, a través de la voz narrativa: “No es una versión realista de la historia, es cierto. Pero ella quiere escribir una versión honesta de la historia. No es lo mismo que realista, supone” (p. 65). Esta oposición que se establece entre realismo y honestidad retoma, a su manera, la ambigüedad que Roman Jakobson (1978) hiciera notar tempranamente sobre la categoría de realismo, y que luego Theodor Adorno (2004) retoma: la verosimilitud construida por el realismo no implica necesariamente la estrategia más sólida del arte para acercarse a la realidad. Asimismo, la posición implica un cuestionamiento de las funciones de la literatura:

ellos querían [...] escribir literatura auténtica que no se sostuviera en los andamios que les habían sido servidos. No querían usar la literatura para cambiar el mundo, el mundo era una mierda frita y no había nada que hacer al respecto. Lo que querían era usar el mundo para cambiar la literatura (Barrubia, 2019, pp. 157-158).

El realismo, al igual que lo entendió Jakobson, se transforma en Lalo Barrubia en una tendencia conservadora de las generaciones anteriores de escritoras y escritores, que respetaban los cánones establecidos y sufrían de ceguera, paradójica para una generación que se había autodenominado como “generación crítica” (Rama, 1972):

Si hubo algo que realmente le molestó de [Mario] Benedetti fue una entrevista en la que se burló de los jóvenes que querían irse del país; que no se daban cuenta que terminarían con una guitarrita cantando en el subte de Madrid. [...]. ¿No se daba cuenta de que aquí no había ni subte, ni podía comprarse una guitarrita? ¿Por qué nadie veía lo que estaba pasando? (Barrubia, 2019, p. 172).<sup>6</sup>

Rafael Bayce (1989) denominó “generación-democracia”, “generación-rock” o “generación dionisiaca”, a esos jóvenes artistas que, durante el período que se abrió a partir de 1985, construyeron sus voces haciendo prevalecer el principio del placer sobre el del deber —esto explica la referencia al dios griego—, sobre una base compartida en lo cultural y lo generacional más que en lo político. Alfredo Alpini (1996) explica:

[La] resistencia cultural y su participación en lo social se expresa por medio de las revistas subte, el rock, las performances y los grafitis. Es una juventud que captó el fracaso de la democracia y la ineficacia de la izquierda de los años sesenta. De este modo se oponen tanto a la derecha como a la izquierda. A la primera vertiente por dogmática y autoritaria, a la segunda, por intolerante, por insis-

---

<sup>6</sup> Mario Benedetti (Paso de los Toros, 1920-Montevideo, 2009), activo intelectual del medio siglo uruguayo y autor de una prolífica y prestigiosa obra, en la que cultivó todos los géneros, fue uno de los principales integrantes de la llamada Generación del 45 uruguayo, junto a figuras de la talla de Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño, Ida Vitale, Ángel Rama, entre otros. Cuando retorne al país en los años ochenta, luego del exilio, Benedetti resultará para algunos integrantes de las generaciones más jóvenes de escritoras y escritores —entre los que se encuentra Lalo Barrubia— un blanco de ataque. Gustavo Escanlar, por ejemplo, envía al semanario *Aquí* una carta en la que menciona a los jóvenes “que no son críticos ni intelectuales, que no gustan de la literatura de Benedetti y se lo dicen sin que él les pregunte, así de agresivos y maleducados son”, y que además están “cansados de discusiones de boliche y de comité de base, cansados de un patrón cultural impuesto y dictatorialmente marcado a fuego por la Generación del 45” (Escanlar, 2008, p. 10).

tir en la militancia disciplinada y por hacerles sacrificar el presente en vistas de un futuro inexistente (párr. 3).

La rebeldía parricida de esta generación amplía, como mencionaba al comienzo, la categoría de víctima dueleable, en el sentido de que aunque se acepte que el protagonismo del dolor estuvo en otros y otras, y el suyo “muy lejos del epicentro de las cosas” (Barrubia, 2019, p. 83), es decir, aunque el personaje de María no se sienta con derecho “a estimar lesiones, a comparar” (p. 84), y de hecho la avergüence su propio dolor (p. 85), este dolor periférico del pasado reciente, que quebró a una generación marcada por el derrumbamiento “de los héroes conocidos y de las ideologías que los sustentaban” (p. 157), es el que en esta novela cobra el protagonismo. María se debate entre la frustración que le provoca no poder recuperar los postulados utópicos y la desconfianza puesta en ellos a la luz de su fracaso. Como señaló Bravo (2016) al analizar la movida contracultural de los años ochenta, más que una distancia ideológica y política con los predecesores lo que se abren son diferencias cruciales en el plano estético. Los jóvenes de *Los misterios dolorosos* experimentan con un arte que ellos mismos entendían efímero y deslindado de altos designios. La posición también involucra otra imagen del artista, que se droga, emborracha, participa de orgías, etc., otros temas distintos a los cultivados por las generaciones anteriores —por ejemplo, la presencia de lo erótico o lo onírico—, otro lenguaje, a veces corrosivo o grosero, y otros medios de divulgación e intercambio, como actividades grupales, publicación en revistas *under*, que la novela denomina “subterráneas” (Barrubia, 2019, p. 159), de escasos recursos —“fotocopias de calidad infame” (p. 158). En todo caso, esta literatura *auténtica* no puede entenderse en términos de una tradición realista —se trabaja, por ejemplo, sobre el confesionalismo que la literatura sesentista uruguaya, en general, rechazó—, sino como un proyecto en el cual lo más auténtico es asumir que la literatura es la vida y no al revés. Abandonar la confianza del proyecto realista supone tomar distancia de la literatura que se esforzaba “en contar una historia más coherente que la realidad” (Barrubia, 2019, p. 194).

Cabría preguntarse, por último, si la propia novela refrenda estos postulados o finalmente reivindica, décadas más tarde, la vía del realismo, a pesar de todo.

“ESCRIBIR ESTA HISTORIA PORQUE LAS OTRAS YA FUERON ESCRITAS”<sup>7</sup>

Estas narrativas pueden ser estudiadas como actos memorialísticos del siglo XXI sobre un pasado ya no tan reciente. Se valen de las herramientas de la literatura para construir discursos que iluminen otras identidades, individuales y colectivas. Las posiciones adoptadas implican un desplazamiento tanto enunciativo como geográfico: se escribe exiliada —con el alcance que le otorgó al concepto Dejbord (1998) al analizar la literatura de Peri Rossi—, es decir, desde un lugar que no coincide con las circunstancias del mundo narrado, refractario éste, a su vez, de experiencias vividas. Fabbri desde la distancia de la experiencia carcelaria; Peri Rossi y Barrubia desde el presente-norte mirando al pasado-sur.

En los tres títulos elegidos, se le otorga importancia al silencio. En *Oblivion*, se rememora para olvidar *sanamente*; en *Todo lo que no te pude decir*, lo no dicho puede resultar caldo de impunidad o, por el contrario, entenderse inherente al lenguaje del amor. En *Los misterios dolorosos*, es aquello que se calla porque no ha logrado ni siquiera elaborarse discursivamente, aunque duela igual. En todo caso, escribir estas historias porque las otras ya fueron escritas reafirma la apuesta por la palabra y por la literatura, a pesar de todo. ➤

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, H. (1988, diciembre). Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano. *La tercera orilla. Revista de ciencias sociales, humanidades y artes*, 3-4, 52-59.
- ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.

---

<sup>7</sup> Véase Barrubia (2019, p. 207).

- ALPINI, A. (1996, noviembre). Una generación sin dioses. *Relaciones*, 150. Véase <<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/9611/xx-50.htm>>.
- ALZUGARAT, A. (2009). *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- BAJTÍN, M. (2008). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BARRUBIA, L. (2019). *Los misterios dolorosos*. Montevideo: Estuario editora.
- BAYCE, R. (1989). *Cultura política uruguaya, desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- BEVERLY, J. Y ACHUGAR, H. (2002). *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- BRAVO, L. (2016, julio). La restauración cultural / Resistencias contraculturales. Arte joven, cuerpo y política: censura e impunidad en la transición democrática uruguaya (1985-1990). *Revista Encuentros Uruguayos*, 1, 95-110. Véase <<https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/encuru/article/view/1273>>.
- BRAVO, L. (2021). Una poética de la biósfera en Circe Maia: voces de la múltiple alteridad. En M. del C. González, P. Núñez y N. Sanguinetti (Eds.). *Circe Maia, palabra en el tiempo. Estudios sobre su obra* (pp. 149-160). Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- BRUÑA BRAGADO, M. J. (2018, enero-diciembre). Violencia y ternura en la prosa carnal de Peri Rossi: *Todo lo que no te pude decir*. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 14, 73-82.
- DA SILVA CATELA, L. (2011). Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias y D. Lvovich (Comps.). *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur* (pp. 99-124). (Vol. 1). Buenos Aires: Prometeo Libros/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- DALMARONI, M. (2005). Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 12, 1-22.
- DEJBORD, P. T. (1998). *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- ESCANLAR, G. (2008). *Disco duro*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.

- FABBRI, E. (2007). *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- FABBRI, E. (2012). *Oblivion*. Montevideo: Letraeña Ediciones.
- FORCINITO, A. (2015, diciembre). Una voz visible. Un acercamiento al testimonio de ex presos políticos en Uruguay. *Kamchatka*, 6, 529-547.
- FORNET, J. (1995, julio-septiembre). La Casa de las Américas y la “creación” del género testimonio. *Casa de las Américas*, 200, 120-124.
- FRANCO, M. y LEVIN, F. (Comps.). (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- GALICH, M. (1995, julio-septiembre). Para una definición del género testimonio. *Casa de las Américas*, 200, 124-125.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- JAKOBSON, R. (1978). Sobre el realismo artístico. En T. Todorov. (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 71-80). México: Siglo XXI.
- JARA, R. (1986). Prólogo: testimonio y literatura. En R. Jara y H. Vidal (Eds.). *Testimonio y literatura* (pp. 1-6). Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- KOLLONTAI, A. (2017). *El amor y la mujer nueva*. Buenos Aires: Cienfuegos
- LEVI, P. (2017). *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- LUDMER, J. (1985). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.
- MALDONADO CLASS, J. (2008). *El intelectual y el sujeto testimonial en la literatura latinoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos.
- PERI ROSSI, C. (2018). *Todo lo que no te pude decir*. Montevideo: Casa Editorial HUM.
- QUIRING, D. (2013, diciembre). Afuera (Con la escritora y performer Lalo Barrubia). *La Diaria*. Véase <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2013/12/afuera>>.
- RAMA, Á. (1972). *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca Editorial.

- REATI, F. Y CANNAVACCIUOLO, M. (Comps.). (2015). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RICHERO, S. (2014, enero). “Revulgar” y amén. *Brecha*, 1468, 26.
- SANGUINETTI, N. (2018, octubre). Las asimetrías del amor. Entrevista a Cristina Peri Rossi. *La Diaria*. Véase <<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/10/las-asimetrías-del-amor-en-trevista-a-cristina-peri-rossi/>>.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SKLODOWSKA, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- SOSA SAN MARTÍN, G. (2021, septiembre). Cuando lo personal finalmente es político. Acerca de *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni, *Todo lo que no te pude decir* (2018) de Cristina Peri Rossi y los cambios en las representaciones literarias de mujeres víctimas del terrorismo de Estado. [Intervención en las VII Jornadas de Creación y Crítica Literarias de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) y el Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación]. Actas pendientes de publicación.
- TRAVERSO, E. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TRIGO, A. (1995, abril). Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria. *Hispanamérica*, 70, 17-40.